الزجاج السوري المموّه بالميناء والذهب[1] في العصر الوسيط

- ٢ -

الاستاذ محمد أبو الفرج العش

كنت أعطيت في المقال الاول لمحة تاريخية أبنت فيها تطور صناعة الزجاج خلال القرون القديمة حتى آلت في العهد الاسلامي الاوسط الى نشوء صناعة الزجاج المموّه بالميناء والذهب ، وتكلمت عن مراكز هذه الصناعة والظروف التاريخية المحيطة بها ؛ وهأنذا أعطي في المقال الثاني مشاهداتي عن صناعته وزخرفته .

. . .

ملاحظات ومشاهدات عن صنع الزجاج المموّه بالميناء والذهب :

١ ـ لا أريد أن أتوسع بصناعة مادة الزجاج بل أكتفي بما أورده المؤرخ الصيني شاو جو[2] ـ كوا : « يصنع الزجاج بحرق أوكسيد التوتياء وترات البوتاس والجص ؛ ويضيف الصناع العرب البوراكس الى الخليط بحيث يكتسب الزجاج مرونة ، فيتحمل تفاوت الحرارة » . لقد ذكرت في المقال الاول [3] أن الصينيين تعلموا صناعة الزجاج من العرب وكانوا دائما معجبين بالانتاج السوري ويصفون الصناع السوريين بأنهم ماهرون وأذكياء .

٢ ـ محاسن الزجاج السوري وعيوبه : يذكر الثعالبي[4] أنه « يضرب المثل برقة الزجاج السوري ونقاوته » . وفي الواقع توجد نماذج من الزجاج السوري الاسلامي في غاية النقاء والرقة الا أنه يلاحظ فيه بعض العيوب : ١) ميل الزجاج الشفاف غير الملون الى الصفرة أو الزرقة . ٢) وجود بعض الفراغات ضمن الوسط الزجاجي . ٣) يوجد بعض الالتواء في الاناء المصنوع أو بعض الغلظة في شكله .

٣ ـ أنواع الزجاج المهيأ للتمويه والتذهيب :
١) الزجاج غير الملون الشفاف Transparent [5]
٢) الزجاج غير الملون الشاف Translucide ،
٣) الزجاج الملون الشفاف ، ٤) الزجاج الملون الشاف ، ٥) البلور الصخري وهو نادرا ما يموه

---

(١) هذا هو الجزء الثاني من البحث ، كنت نشرت المقال الاول في مجلة الحوليات الاثرية السورية ، م ١٦ ، ج ١ سنة ١٩٦٦ .

(٢) Schefer : Album des Musées de Province, I, p. 30.

(٣) المقال الاول ، ص ٥٠ .
Hirth : Chinesische Studien, 1, p. 15.

(٤) الثعالبي (توفي سنة ٤٢٩ هـ = ١٠٣٨ م) كتاب لطائف المعارف ، ص ٩٥ ، طبعة Jong

(٥) الشفاف Transparent ، الشاف Translucide وهو يسمح بمرور النور دون التمكن من رؤية ما وراءه ، العتم Opaque لا يسمح بمرور النور .

بالميناء ويكتفى بتذهيبه ، والبلور المذهب ذكر ضمن لوائح مقتنيات أسرة مديتشي[١] • أما الزجاج العتم Opaque فانه نادرا ما يموه بالميناء والذهب في تحف العهد العربي الاسلامي •

٤ ـ مادة الميناء وتلوينها : يذكر المقدسي[٢] أن المعتصم استعمل الميناء في تغشية جدران المسجد في سامرا سنة ٢٢٢ هـ = ٨٣٦ م ، وهو يقصد الالواح الخزفية المطلية بالميناء •

ويذكر المقريزي[٣] ـ كما ورد معنا في المقال الاول ، (ص ٤٣) ـ صحوناً من المينا في موضع ، ويصف ريش الطاووس في موضع آخر من الصفحة نفسها أنه من الزجاج الميناء المجريّ بالذهب • فهل يقصد بالميناء الزجاج الشاف أو الزجاج العتم Opaque أو انه يقصد الزجاج المموّه بالميناء ؟

الميناء تركيب زجاجي مسحوق قابل للتذويب والتلوين ويدخل في تركيبه الرصاص ، ويطلق عليه الآن الخزافون (المرتسنغ) • وقد بحثت عن أصلها فوجدت في كتاب عجائب المخلوقات للقزويني[٤] مادة المرداسنج وقال عنها القزويني نقلا عن أرسطو : « هـو حجر يتخـذ من الرصاص » • أما الميناء الزرقاء فهي معروفـة منذ العصور القديمة في مصر وسورية وبلاد الرافدين ، وكان يطلى بها الفخار والخزف ، واستعملت منذ القديم في تزيين المعادن ؛ ويقال ان اكتشافها تم عن طريق الصدفة[٥] : عندما كان الصناع المصريون القدماء يصهرون فلزات النحاس المخلوطـة بالسيليس ، كان السيليس يتحـد بأوكسيد النحاس ، ويطفو الخبث على الوجه ؛ فكان الصناع يرمونه في بادىء الامر ، ثم أخذوا يطلون به الفخار والخزف •

ذكر الاستاذ ديماند[٦] الميناء فقال : « وكان طلاء المينـا نصف الشفاف يتكون من ذائب الرصاص ، ثم يلون بالاكاسيد المعدنية : فالاخضر من أوكسيد النحاس ، والاحمر من أوكسيد الحديد ، والاصفر من حامض الانتيمون ، والابيض ـ وهو عتم تماماً ـ من اوكسيد القصدير • أما لون الميناء الزرقاء ـ وقد لعبت دورا هاما في زخرفة الزجاج ـ فكانت تصنع من مسحوق اللازورد مع زجاج لا لون له » •

ذكرنا سابقا[٧] أن البيزنطيين ربما استعملوا الميناء في الزينة ، ولكن دون شيء على الأرجح ؛ وذكرنا أن لدينا في متحف دمشق قمقمين مزينين بميناء باردة لايزال أثرها موجودا عليهما ، وهما ١٠٩٠٧ / ع/٣٩٦٠ و ٤٦٠٤ / ع/١٤٠١ والمطـرة ١٠٣٢٢ / ع/٣٨١٦ (الصور ـ ٦ و ٧ و ٨) من المقال الاول ، وهما شاهدان على أن العـرب استعملوا أيضا المينا وهي باردة ، أما الصنعة الجديدة التـي تمـّت على أيدي العرب فهي شيء المينا لتثبت •

---

(١) Müntz, Les collections des Médicis, ibid, pp. 64, 75 et 79.

(٢) المقدسي : أحسن التقاسيم (طبعة دوخوي) ، ص ١٢٢ .

(٣) المقريزي : كتاب المواعظ والاعتبار (طبعة بولاق) ، ج ١ ، ص ٤١٤ وما بعدها .

(٤) القزويني : العجائب (طبعة ووستنفلد) ص ٢٣٨ .

(٥) E. Saglio : Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, T.V, p. 936.

(٦) ديماند ، الفنون الاسلامية ـ ترجمة احمد محمد عيسى ، ص ٢٣٩ .

(٧) المقال الاول ص (٤٢) = الحوليات ج ١٦/١ .

أحب هنا أن أضيف مشاهداتي على الميناء والألوان بما يلي :

هناك ميناء سميكة تبقى دائما نافرة على سطح الزجاج وميناء سمحة رقيقة تكون غالبا ملونة بالأحمر وتحدد بها العناصر الزخرفية وترسم بها الزخارف الدقيقة من وريدات وزهيرات وإشارات عفوية لملء بعض الفراغات. لا يمكن أن تكون الميناء السميكة من تركيب الميناء الرقيقة ، وأعتقد أن الميناء السميكة يضاف اليها مادة أخرى كالجص أو كبريتات التوتياء لتشكل النفور المطلوب • وقد فحصت الاواني والكسور المموهة بالميناء التي وجدت في تنقيبات رسمية كالقمقم ذي الرقم ع/١٥٠٣١ (الصورة ـ ١) الذي وجد في حفائر ثانوية أمية في دمشق ، وأجزاء الكأس ع/١٥٦٣١ (الصورة ـ ٢) الذي وجد في تنقيبات مسكنة وكان الاناء الأول تحت الأرض في شروط سيئة جدا ، حتى أن الميناء والذهب زالا بفعل التكمخ ، ولم يبد إلا أثر ضئيل ؛ أما الاناء الثاني فان بعض كسوره بقيت بحالة حسنة لأنها وقعت في وسط جاف ، وبعضها الآخر بحالة سيئة جدا لأنها وقعت في وسط رطب •

وجدت من فحص هذين الإناءين المؤتكلين أثر الميناء الزرقاء وقد حال اللون الأزرق ، ولم يبق منه إلا القليل على السطح ، وظهر أثر الميناء السميكة أبيض تماما • أستدل من هذه الظاهرة أن اللون الأزرق ليس من اللازورد الطبيعي الذي ذكره الاستاذ ديماند ، بل هو مادة أخرى خفيفة توضّعت على سطح المزيج • وفي المزيج حتماً مادة راسبة كالجص • أما المادة الحمراء فهي حتماً من أصل معدني ، لأن الميناء السميكة الملونة بالاحمر زالت وبقي أثر اللون الاحمر في موضعه • أي أن المادة الحمراء كانت أثقل من المزيج فتوضعت في الاسفل • ويجب هنا أن أستدرك فأقول بأن هذه الميناء ليست من النوع السمح الذي تحدد به أطراف الزخارف وترسم به الخطوط والاشارات العفوية ، الدقيقة •

أما القطع المموّهة بالميناء الزرقاء التي استعمل بتلوينها اللازورد الطبيعي فهي أحسن حالا ، واذا تقلعت عن الزجاج بفعل التكمخ تنقلع كلها دفعة واحدة ، ولا يبقى منها أي أثر الا انطباع شكلها على الزجاج •

لاحظت أيضا على العسّ ذي الرقم ٢٤٤٤ / ع/١٠٢٧٥ (الصورة ـ ٣) أن بعض مينائه ملونة بلون غريب قريب من الرمادي المائل الى البنفسجي ، اعتقد أنه ملون بمسحوق الفضة ، وقد تأكسدت فأعطت هذا اللون • وهذا نادر ؛ وقد يكون ملوناً ببيروكسيد[1] المنغنيز الذي يعطي لوناً قريبا من هذا اللون •

أما الذهب فانه ليس سواء في كل القطع • هناك ذهب حقيقي مسحوق وممزوج مع مادة تثبت الذهب وتزول بعد الشيء • هذا النوع جيد جدا وله بريق أخاذ ، وهو يدوم على الاناء مثل الميناء لكنه على أي حال لا يحتمل كالميناء الشروط السيئة جدا •

لاحظت أن المراجع القديمة تستعمل كلمة (مزوّق) للدلالة على المزخرف ، لدى مراجعة الكلمة في كتب اللغة وجدت أنها مشتقة من الزّوَق والزاووق وهو الزئبق ؛ وقد ذكر

(١) Ch. Diehl , Manuel d'Art Byzantin (1926) , II p. 687 (Peroxyde de manganèse)

القاموس المحيط هذا وقال : « التزويق للتزيين والتحسين لأنه يُجعل (أي الزئبق) مع الذهب فيطلى به ، فيدخل في النار ، فيطير الزاووق ويبقى الذهب . » يفهم من ذلك اذاً أن المادة المستعملة مع ذرور الذهب كوسيط هي الزئبق.

وأخيرا لابد أن أذكر أن تركيب الميناء تختلف من اناء الى آخر وأستنتج أن هذه الصناعة وطرقها تختلف بين قطر وآخر وبلد وآخر وعصر وآخر ، وأن لكل لون درجات ، وان كل درجة في كل لون حُصل عليها من مادة تختلف عن الاخرى ، فالازرق مثلا : يوجد منه الفيروزي واللازوردي والزرنيخي والنيلي، وكذلك الاحمر فمنه الاحمر الشائع السيرؤوني والقرمزي والنبيذي .... أعتقد أن كل درجة من هذه الألوان من مادة تختلف عن الاخرى ، وهي من أساس معدني أو أوكسيد معدني أو من مسحوق سَقَط الحجارة الكريمة البلورية كالفيروز واللازورد وأضرابهما ممزوجة بمسحوق الزجاج الرصاصي وربما استعمل الزئبق أيضا كوسيط للمزج يطير أثناء الشيّ فتبقى الميناء ثابتة .

٥ ــ الوسائل والادوات المستعملة وطريقة الصنع : أعتقد أن الفرن الذي يشوى فيه الزجاج المموه بالميناء والذهب يختلف عن أفران الزجاج العادية ، اذ يجب أن يكون فيه عدة جيوب ذات حرارات متفاوتة[١] .

ان أكثر الاواني الزجاجية المموهة مزينة بنطاقات وعصائب كما سنرى ، ولا بد للفنان من أن تكون خطوطه الاولى التي يحدد بها هذه المناطق مضبوطة ، لذا وجب أن يكون لديه أداة ثابتة يضع في رأسها قلما أو ريشة يوجهها الى الاناء المثبت على محور قابل للرفع والخفض ، وبهذا الشكل يستطيع أن يحدد النطاقات بالضبط . أمعنت كثيرا بجميع الاواني فوجدت الخطوط المحددة للنطاقات والعصائب مضبوطة تماما ، ما عدا كأسين كبيرتين وجدتا في قصر الحير الغربي وهما ع/١٥٦٣٥ و ع/١٥٦٣٦ (الصورتان ٤ ــ ٥) لم تكن خطوطهما صحيحة .

يستلزم لرسم الخطوط الرفيعة ريشة رفيعة يستطيع الفنان أن يتحكم بها ، لأن أكثر ما يرسم بها عفوي أو خطوط محددة . أما الميناء السميكة فانها تنفذ باستعمال فرجون أو عود رأسه مشقوق . وقد لاحظت أن الميناء السميكة توضع نقطة بعد أخرى الى جانب بعضها البعض ، ثم تُسوَّى الفراغات ؛ لأن المدقق يشاهد تفاوتا[٢] بسيطا في مستوياتها . واني أرى أنه من الصعوبة بمكان أن يتحكم الفنان في ملء الميناء السميكة أو تفريغها ــ كما هو معروف في زخرفة الزجاج بالميناء : مثلا يكتب الفنان غالبا على نطاق عنق مصباح المسجد كلمات ملأى بالميناء على مهد فارغ يذهَّب فيما بعد ، ويكتب على نطاق الجذع كلمات مفرغة ومذهبة على مهد غشي بالميناء السميكة . هذا مثال للزخرفة يستعمل بالكتابة أو التزيين بالزخارف الاخرى . أنا أستبعد أن يستطيع الفنان أن يتحكم في تنفيذ

---

(١) لا أدري اذا كان احد الباحثين قد درس فرن زجاج قديم كان مخصصا للزجاج المموه بالميناء والذهب .

(٢) يحدث التفاوت أحيانا من الشيّ لأن الميناء تسيل الى جانب اكثر من جانب آخر ، الا انه يسهل تمييز التفاوت الحاصل من الشيّ عن التفاوت الحاصل من إملاء الميناء .

هـذه الزخرفة دون اللجوء الى واسطة تسهل عليه هذه المهمة • تحدثت بهـذا الموضوع مع الاستاذ رئيف الحافظ مـدير المعمل الفني في المديرية العامة للآثار والمتاحف ، وتوصلنا أخيرا الى قبول الفكرة التالية : « الفنـان يلجأ الى تغشية النطاق بمادة الشمع أو أية معجونة ، ثم يحفر عليها ما يريد إملاءه بالميناء ، ثم يملأ الفراغ المحفور بالميناء ويدخل الاناء الى الفرن ، فيزول فيه ما تبقى من المادة » •

اذن نفهم مما سبق أن على الفنان أولا أن يحدد المناطق والنطاقات والحوائق المراد تزيينها• ثم يلصق مادة الشمع في المنـاطق والنطاقات التي يريد املاءها بالميناء ، ثم يفرّغ الشمع ، ثم يملؤه بالمينـاء السميكة ، ثم يشويه ، ثم يذهب الفوارغ والحواشي والعصـائب ، ثم يعيده الى الفرن ليشويه مرة أخـرى في جيب آخـر ، ثم اذا أراد أن يشغل مهد الكتابات المملوءة بالميناء بعروق ملتفة لطيفة تكون بيضاء على الغالب ومزدانة بزهور ملونة صفراء وحمراء مع وريقات خضراء لجأ الى اثباتها ثم أعاد الاناء الى الفرن مرة ثالثة ، وأخيرا يحدد جميع العناصر الزخرفية بخطوط من الميناء الحمراء القـانية ، وربما شغل بعض الفوارغ بوريدات أو اشارات عفوية بالميناء الحمراء الرقيقة ثم يعيده الى الفرن للمرة الاخيرة في موضع حرارته خفيفة ولمدة طويلة ، حتى تكتسب الزخرفة ثباتا ، ويكتسب الاناء أيضا مرونة تقاوم الكسر ازاء صدمة مادية أو تفاوت كبير في درجة الحرارة •

وهناك ملاحظة هامة تجدر الاشارة اليها • قد يزخرف الفنان نطاقا بعروق مذهبة أو كتابة مذهبة فقط دون أن يجعلها على مهد مموّه بالميناء ؛ في هذه الحالة يلجأ الفنان لابرازها بوضع بطانة كامدة أو حمراء من الميناء الخفيفة خلف النطاق من الداخل كمـا هو الامر بالكأس $\frac{١٥٣٨٨}{ع/٦٦٦٩}$ المحفوظـة في متحف دمشق (الصـورة ٦) وكسـور الكأس التي وجـدت في مسكنة (الصورة ـ ٧) •

لابد للفنان أن يقع بخطيئات أثناء العمل • ليس كل الفنانين على درجة واحدة من الاتقان ، ولا يستطيع المعلم الفنان حتى ولو كان ماهرا أن يقوم بكل الاعمال وحده ، وانما هو يرسم ويوجـه ويسلم صنّاعه لينفذوا له المواضيع الجزئية •

نذكـر فيما يلي بعض الخطيئات ، ويمكن لأي شخص أن يتأمل التحف الزجاجية المنشورة في أي مرجع ويلاحظ بعضها • عندما يخطط الفنان الاناء لأول مرة يجدر به أن يجعل المناطق المقسمة متساوية ؛ نلاحظ اخلالا على مصباحنا(١) المحفوظ في متحف دمشق $\frac{٢٥٧٠}{ع/٦٨٨}$ الصورة ٨) ربما لم تكن خطيئة الفنان وانما خطيئة الصانع الاول الذي ركب العرا دون أن يراعي تساوي المسافات •

يريد الفنان أن يكتب جمـلة حول عنق مصباح المسجد • فاما أن تنقصه المسـاحة فلا يكمل الكلمة أو تزيد معه المساحة فيكرر كلمة أو يضيف كلمة أو بعض كلمة •

من المعلوم أن الفنان يحيط كل عـروة في

(١) مصباح المسجد سمي في بعض المتاحف خطأ (مشكاة) . المشكاة لغـةً هي الفجوة غـير النافذة في الجدار يوضع فيها مصباح أو قنديل، والآية الكريمة في سورة النور توضح هذا المعنى.

المصباح بشكل لوزي أو شكل درع أو إطار اهليلجي مقصص الاطراف • يشاهد أحيانا أن الكتابة تطغى على هـذه الحوائق المحيطة بالعرا (ڤييت[1] : الالواح : XX, XVIII, IX

لقـد ذكرت قبل قليل أن الفنان يضع على مهد الكتابة عروقا بيضاء لطيفة ملتفة ومتشابكة يلاحظ كثيرا أن هذه العروق تطغى على الكتابة نفسها أو تتجاوز المنطقة المراد زخرفتها • (وقد عرفنا من هذه الخطيئة أن الفنان يضعها بعـد الكتابة وتذهيب المهد •) (ڤييت : الالواح XXI , XIII , X , IX) •

المفروض بالخطوط الحمراء المحددة للزخارف أن تكون في أطرافها تماما ، وبها تكون اللمسة التهذيبية الاخيرة للزخرفة • نرى في الواقع أن هذا الخط قد يبعد عن المكان المـراد تحديده أو يتجاوزه • وكثيرا ما يقع هـذا في تحديد السمكات السابحة المرسومة على سطح الكأس •

جمـال الخط العربي يبدو باتزانه وتكافؤ المساحات المشغولة به ، يلاحظ اخلال في هذه القاعدة سنذكره بعد قليل لنستنتج منه شيئا •

من المفروض أن الفن العـربي يحافظ على مبدأ التناظر والتماثل في العناصر المتكررة ، يلاحظ أيضا اخلال بهـاتين القاعدتين ناتج عن السرعة في العمل أو قلة مهارة الصانع • مثلا على الـكأس ١٥٣٨٨ / ع/٦٩٦٩ المحفوظة في متحف دمشق (الصورة ـ ٦) ثلاث حوائق ضمن كل واحـدة نسر ينقض على بطة ، الرسوم ليست متماثلة • (ربما جعلنا من هـذه الخطيئة مزية للفن الاسلامي بعد تأثره بالفن الصيني سنتعرض لهذه النقطة مرة اخرى) •

٦ ـ هل كان الفنان يستخدم نموذجا ينظر اليه أثنـاء العمـل ، أو أن لديه أمثلة كاملة ينسخها أو أمثلة جزئية يختار منها واحدا لكل منطقة أو نطاق أو حويقة فينسخه ؟ أو أنه أخيرا لا يعتمد على أي مثال ، بل يرسم من الذاكرة ؟•

ـ في الواقع يجوز أن يختار كل فنان لنفسه الطريقة التي تناسب كفاءته في العمل : فالمبتدىء ينسخ مثالا كاملا ، والصانع ينسخ أجزاء زخرفية بعد ما يحدد المناطق التـي يريد زخرفتهـا • والصانع المتقدم يتصرف ويبدع أشكالا جديدة ليزخرفها ، وقد ينظر الى نماذج أمامه فيختار شيئا من هنا وشيئا من هناك • أما المعلم الحاذق فانه ربما لا ينظر الى شيء ويعمل حسب الوحي والذاكرة • ولكن مع كل ذلك فانه يصعب أن نصدق أن فنانا ـ مهما سمت منزلته ـ يستطيع أن ينفذ على البديهة دون مثال مسبق عـروقا نباتية محورة ملتفة متشابكة ، أو خيوطا متشابكة معقدة ، أو أشكالا هندسية منتظمة • واليكم مثالا الحويقة الهامة الموجودة على القـارورة المحفوظة في متحف الفنون بفيينا[2] •

ان الخطيئات التـي لاحظناها سابقا يمكن أن تدلنا على أن الفنان يعمل من وحي الخاطر وعلى البديهة • ومع ذلك فقد يلجأ الفنان الى نسخ بعض الموضوعات الدقيقة المعقدة • على أي حـال يلاحظ في بعض القطع عـدم الدقة

---

(1) Gaston Wiet : Lampes et bouteilles en verre émaillé et doré, Le Caire, 1929,

(٢) القطعة منشورة في المراجع الآتية : ديماند المرجع السابق ص ٤٤ ، الشكل ١٥٩ •
Lamm , Mittelalterliche Cläser und steinsch - nittarbeiten aus dem Nahen Osten , II Pl. 186.
Migeon : Manuel d'Art Musluman , II, P. 145 Fig. 307.

الناتج عن عـدم كفاية ، ويلاحظ عدم الـدقة الناتج من السرعة في الانتاج ، وتلاحظ عفوية مقصودة ، كما تلاحظ دقة فائقة توصل القطعة الى درجة الكمال. كل هذا مرهون بمدة الوقت ومقدرة الصانع ولحظات الالهام .

وأخيرا هل كان يقوم بالكتابة خطاط أو أن الفنان نفسه يكتب ؟ ـ في الواقع ان هذا الامر لا يمكن أن يبتّ به : سألت نقّاشي النحاس الذين يعملون حاليـا بدمشق من يكتب لهم الكتابات ، فأجابوا أنهم هم يكتبونها تقليدا ، مع أن بعضهم أمي لا يعرف القراءة والكتابة ، لكن التمرين هو الذي جعلهم يحذقون كتابتها مع أنها صعبة . (لذا يلاحظ كثير من الخطأ في الاملاء أو بانقاص كلمة أو اقحام كلمة لا معنى لها) . سألتهم ولماذا لا يعتمدون على خطاط ماهر لهذا الغرض ؟ ـ شعرت أنهم يحبون أن يتموا عملهم بأنفسهم من ألفه الى يائه من جهة ، وأنهم لا يحبون أن يكونوا تحت رحمة الخطاط، ربما تأخـر عن تلبية طلبهم في الوقت المناسب أو أنه يطمع بأن يكون نصيبه كبيرا من الاجر . قد يكون ما ذكرناه مبررا لاعتماد الفنان على نفسه . أعتقد أن الامر كان كذلك قديما أي أن المزخرفين كانوا دائما مقلدين . ودليلي عليـه (أعتمد مرة أخرى على نقاشي النحاس) أن النقاشين ظلوا يذكرون على الاواني في العهـد العثماني الجمل والتعابير التي كانوا يستعملونها في العهد المملوكي ويضعون الشعارات المملوكية مع أن عهد المماليك كان قد ولى .

٧ ـ اثبـات أسماء الفنانين على القطـع الزجاجية : من الملاحظ أن كثـيرا من الاواني الفخارية والخزفية والنحاسية والاعمـال الفنية الاخـرى تحمل تواقيع الفنانين أو أسماءهم ، لكننا لا نلاحظ كثيرا أسماء الفنانين على القطع الزجاجية . عرفنا من دراسات القطع الزجاجية المموهة بالمينـاء والـذهب المنشورة[1] فقط (وربما هناك أسماء أخرى قليلة لم نحصل عليها) وهمـا :

حسين بن محمد من الموصل : اسمه مثبت على ابريق[2] مصنوع في دمشق سنة ٦٥٧ هـ = ١٢٥٩ م عليه اسم الملك الناصر يوسف الثاني الايوبي ملك حلب ودمشق (٦٣٤ ـ ٦٥٨ هـ = ١٢٣٧ ـ ١٢٦٠ م) .

علي بن محمد أمكي أو (الرمكي أو الزمكي) اسمه مثبت على ثلاثة مصابيح : الاول في متحف المتروبوليتان[3] صنع لسيف الـدين قوصون سـاقي الملك الناصر وعليـه شعاره ليكون في مسجده الذي أنشأه عام ٧٣٠ هـ = ١٣٢٩/ ١٣٣٠ م) .

الثاني مصباح مسجد محفوظ في متحف الفن الاسلامي في القاهرة[4] صنع للامير أُلماس (٧٣٠ هـ ـ ١٣٣٠ م) وعليه شعاره .

الثـالث : مصبـاح مسجـد في متحف بوسطن[5] .

---

(١) ذكر الاستاذ ريس في كتابه عن حماة (بحث الزجاج) Vol. IV.2، ص ٣٢ ان أسمـاء الزجاجين الايرانيين أعطاها المـرجع التـالي :
Mayer , (I. E. J.) , IV, 1954 , P. 262 - 265.

(٢) Migeon , L'Orient Musulman , P. 24, No. 89 Pl. 31.

(٣) ديماند : المرجع نفسـه ـ ص ٢٤٣ .

(٤) Wiet Lampes et bouteilles. Pl. VIII. Lamm, ibid II , Tafel 191, fig. 4.

(٥) ديماند المرجع نفسـه ص ٢٤٣ .

وهنا نحب أن نتساءل لماذا لم يثبت الفنانون أسماءهم بكثرة ؟ — توجد احتمالات كثيرة نعددها فيما يلي :

أ — أكثر هذه القطع مصنوعة للملوك والامراء ، كتبت أسماؤهم وألقابهم مع الآيات القرآنية والأدعية ، وانه من غير المستحسن أن يقحم الفنان اسمه مع اسم الملك أو الامير .

ب — تصنع هذه الاواني على الاغلب تحت الرقابة . ويذكر الاستاذ(١) ريس أن الفنانين كانوا ملحقين بالبلاط في دمشق ، وخاصة من أجل اثبات الشعارات . فاذا صح هذا فانه لا مجال للفنان بأن يضع اسمه .

جـ — اذا صح أن صانع الزجاج غير المزوّق — كما سنرى — فمنذا الذي يكتب اسمه ؟ الصانع أم المزوّق ؟ .

د — الزخرفة تملأ سطوح القطع الكبيرة الهامة ، وسطوح القطع الصغيرة ليس فيها مجال لكتابة الاسم .

زخرفة الزجاج المموه بالميناء والذهب :

يقول الاستاذ (٢)كونل : « تمثل (صناعة الزجاج المموه بالميناء والذهب) ذروة التطور الزخرفي لفن صناعة الزجاج الذي يرجع الى ما بعد العصر المسيحي على الاطلاق . ويعتبر الزجاج المموه والمذهب بحق من أثمن القطع الاثرية التي عرفتها تجارة الآثار » .

هذا قول حق ، لا يمكن أن يتصور المرء زخرفة أجمل وألطف وأكثر ذوقا وتنوعا وغنى وابداعا مما يراه في زخرفة الزجاج المموه بالميناء والذهب . سأستعرض فيما يلي بعض المبادىء الرئيسية المتبعة في الزخرفة ، وبيان منحى الفن الاسلامي ومذهبه عندما بدأ انتاج الزجاج المموه والمذهب ، ثم أذكر العناصر الزخرفية مصنفة حسب مواضيعها وخصائص الانماط التي اشتهرت بها البلاد السورية المنتجة . متبعا تصنيف الاستاذ لام المبني على انتاج المدن ، وتصنيف الاستاذ ديماند المبني على التسلسل التاريخي ، وسأضرب على ذلك أمثلة من الزجاج المحفوظ في متحف دمشق مع مقارنتها بالنماذج التي أعطاها الاستاذ لام في كتابه الشهير مشيرا الى الجزء واللوح والشكل والمراجع الاخرى .

ومن الجدير بالذكر قبل أن نطرق الموضوع أن نشير الى أن صناعة الزجاج المموه بالميناء والذهب نشأت في الوقت الذي تكامل فيه الفن الاسلامي واستبانت شخصيته المميزة وصار له قواعد وأصول وصل بها الى مرحلة الكمال (الكلاسيك الاسلامي) . ومن الملاحظ أن زخرفة الزجاج ربما ازدادت غنى ، الا أن مستواها التطوري كان جيدا منذ البدء في القرن ٦ هـ — ١٢ م وظل جيدا في القرن ٨ هـ — ١٤ م .

١ — المبادىء الزخرفية : من أهم المبادىء توزيع العناصر الزخرفية على مساحة الاناء بشكل متزن رصين يراعى في ذلك تكافؤ المساحات والتناظر في الاشكال المحوّرة ، واذا مال الفنان الى استخدام الاشكال الطبيعية ، فانه يضع عرقا نباتيا في جهة ، ويضع مثله في جهة مقابلة

---

(١) Riis et Poulsem : HAMA, Vol. IV 2 , P. 73.

(٢) Kühnel, Islamische Kleinkunst P. 181.
ذكر هذا القول الاستاذ ريس في كتابه (حماة ص ٧٣) .

ليراعي التناظر • وقد يشذ عن هذا المبدأ لأسباب قاهرة •

يخلق الفنان زخرفة واسعة بتكرار عنصر زخرفي يراعى فيه التماثل على قدر الامكان ، وقد يستعمل عنصرين متفاوتين يتكرران بالتناوب ، ويلجأ الى التنويع في الزخرفة باختياره عددا من الموضوعات الزخرفية وهي : نباتية ، حيوانية ، كتابية ، هندسية ، انسانية • ويلاحظ التنويع أيضا في استعمال العنصر الواحد فيلجأ الى المعاكسة كأن يزخرف بكتابة مموهة بالميناء على مهد ذهبي أو بكتابة مذهبة على مهد مينائي ؛ وقد يستعمل نوعين من الخط (الكوفي والثلث) ليدفع الملل • واذا لاحظ جفافا في عنصر كالعنصر الكتابي مثلا فانه يضع له مهدا من العروق اللينة اللطيفة ليستسيغه المتذوق • أما الالوان فانه يتلاعب بها بمهارة وينسقها بحيث تكون اما متكاملة أو متقابلة •

٢ ـ منحى الفن الزخرفي : من المعلوم أن الفن في أثناء تطوره يمر في مرحلة عفوية ساذجة ثم يتكامل فيصبح له قواعد ويصل الى المرحلة الكلاسيكية ويتجمد فيها مدة من الزمن ، فيبدو الانتاج الفني رتيبا يبعث أخيرا على الملل • فالفن الحي يحاول دائما أن يتخلص من الجمود فيغير منحاه ببراعة ولطف ويستعين على ذلك بادخال العناصر الزخرفية العفوية ضمن عمله الفني بشكل لا يخل بالاتجاه العام ، فيبعث فيه شيئا من الحياة والرشاقة والخفة • واذا شعر أن العناصر المحوّرة غدت ممجوجة (مع أنها تعتبر في ذروة الزخرفة الفنية) ، لجأ الى ادخال الحياة فيها بأن قرّبها من الطبيعة والواقع ، وخاصة في تمثيل الحيوان والمشاهد الحية التي يشترك بها الانسان والحيوان حتى والابنية • كان الفنان يحبس عناصره في حويقة[1] أو نطاق ويستعمل أشكالا محوّرة عن الطبيعة ؛ أخذ يهجرها ويميل الى الزخرفة بالعناصر الطبيعية والواقعية كما فعل أخيرا في القرن ٨ هـ ـ ١٤ م حينما استحسن الانتاج الصيني الذي يفضل القرب من الطبيعة والواقع انظر المصباحين (لام II ٢٠٤[2] / ٣ و ٤) ومشهد الحيوانات على الاناء (لام II ١٨٠/٣) ، لقد أطلق الفنان سراح عناصره من أسرها وأخذ يوزعها توزيعا رشيقا •

٣ ـ العناصر الزخرفية :

الموضوعات[3] النباتية : وقد استخدمت على نطاق واسع في فن زخرفة الزجاج المموه بأشكالها المحوّرة والعفوية والطبيعية وقد طوّعها الفنان العربي واستفاد منها في جميع المجالات واليكم بعضا منها :

عروق رفيعة مكونة من وحدة متكررة أو وحدتين متناوبتين أو وحدات متنوعة تشغل عصابة أو حاشية لنطاق أو اطار لحويقة : (متحف دمشق ـ المصباح $\frac{٢٥٧٠}{ع/٦٨٨}$ الصورة ـ ٨ ، الرسم ـ ١) •

---

(١) حويقة : سترد هذه الكلمة كثيرا في الوصف ، أقصد بها ترجمة لكلمة Médaillon

(٢) الرقم الاول يشير الى رقم اللوحة ، والرقم الثاني بعد / الخط المائل يشير الى رقم الشكل في اللوحة .

(٣) الاستاذ احمد محمد عيسى معرب كتاب ديماند وضع كلمة (تعبير) للدلالة على كلمة motif ؛ وبالرغم من اني أوافقه على هذه الكلمة الجميلة لكني أرى كلمة موضوع (واجمعها على موضوعات في هذا المجال) اقرب الى الفهم .

عروق ملتفة متشابكة محددة تؤلف نطاقا أو تشغل منطقة أو حويقة أو تكون مهداً للكتابة ، أو تحصر ضمن فصوص متكررة (لام II ١٣٢/١٣) (متحف دمشق ـ القارورة ١٣٠٩٧ / ع/٧٤٧٥) (الصورة ـ ٩) .

شجرة مزهرة (لام I اللوح : E4) وعروق قريبة من الطبيعة في مشهد طرب أو صيد أو شراب (لام II اللوح ١٢٩/١) .

وريدات تملأ السطح كله (متحف دمشق ـ القمقم ـ ١٦٠٨/ / ع/٩٣٨٧ الصورة ـ ١٠)

وزهيرات عفوية تملأ فراغا (متحف دمشق، القمقم ٧١٥١ / ع/٥٧٦٩ الصورة ـ ١١) .

تكوين مناطق منتحلة من الشكل النباتي منسقة تنسيقا هندسيا توضع بالتخالف كصفوف القرميد ثم تزين كل منطقة بعرق صغير (لام II ١١٢/٢٣ ، ١٣٢/٢٥) (ڤييت : الرقم ٢٩١ ـ اللوح ٣٦) .

عروق نباتية محورة مستقلة توزع على الفراغات برشاقة (متحف دمشق ـ القارورة ع/١٥٦٣٧ ـ الصورة ٢١ ، الرسم ٧) .

تكوين شبكة من العروق تملأ السطح كله (لام II ١٨٠/١٠) .

عروق كبيرة أو وردات أو زهرات (اللوتس) أو (المرغريت) توزع متناوبة على المساحات الفارغة باتزان وقد ظهرت في النمط المتأخر من الفن الصيني (لام II اللوح ١٩٣/ الاشكال : ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٨ ، ١٠ ، اللوح ٢٠٤/ الشكلان : ٣ و ٤) (ڤييت الرقم ٢٧٠ ـ اللوح ٢٢) .

خلق نطاق كبير مؤلف من وردة كبيرة مفصصة الاطراف تكرر متناوبة مع منطقة مكملة لها ثم تشغلان بزخارف أخرى (قارورة من سورية كانت ملك روبرت روتشيلد محفوظة في متحف المتروبوليتان : ديماند ـ معرب ـ شكل ١٦٠) .

تقسيم النطاق بواسطة حجب مفصصة وتضمينها أزهارا وعروقا (متحف دمشق القارورة ١٣٠٩٧ / ع/٥٤٧٥ الصورة ـ ٩) ، (لام II اللوح ٢٠٣) .

الموضوعات الحيوانية :

يدخل الفنان على الاغلب الحيوان بكيانه الحي ضمن نطاق بحيث يلاحق الحيوان المفترس الحيوان الضعيف ، أو الحيوان الاليف ، (متحف دمشق القارورة ١٣٠٩٧ / ع/٥٤٧٥ الصورة ـ ٩) والكأس ع/١٤٧٧٩ ـ الصورة ـ ١٢ (لام II ١٥٣/١٤) .

يجعل الطائر حرا يحلق في السماء (لام II ١٢٠/١٠ ـ ١٧ ، ١٢٩/٢) .

أو حرا يقف وقفة رشيقة (لام II ١٦٤/٨) .

أو يوزع الحيوانات في مساحة كبيرة (لام I اللوح E,4) .

أو يظهره ضمن مشهد صيد أو حرب مثل الخيول وعقاب الصيد والطرائد (لام II اللوح ١٨٦ ؛ ديماند ـ معرب ـ الشكل ١٥٩) .

أو يمثل عقاباً ينقض على بطة ضمن حويقة (لام II ١٧٧/٧) ، (متحف دمشق الكأس ١٥٣٨٨ / ع/٦٩٦٩ الصورة ـ ٦) أو وحشا يفترس حيوانا (لام II ١٧٩/١٠) .

أو يحوّر الحيوان ويدخله ضمن العرق النباتي المحور (لام II ١١٢/٢٥ ، ١١٣/٢٠) (متحف دمشق كسرة من مطرة مسكنة ع/١٥٦٣٦ الرسم ـ ٢) .

أو يستعمله في الشعارات ، الامثلة كثيرة ، وأهمها شعار بيبرس (السبع) .

وأخيرا يمكن أن نلحق بهذه الموضوعات الحيوانات الخيالية (لام II ٩٩/٥ ، ١٧٩/٩) .

يلجأ الفنان أحيانا الى زخرفة عرا مصابيح المساجد بوجه أفعى أو بوم (لام II ١٣٣/٦ ، ١٣٨/٩) .

الموضوعات الهندسية :

اشتهر بها نمط حلب على الاكثر : تشكل شبكة نجمية هندسية تقليدا للزخرفة على الخشب أو الاواني المعدنية (لام II ، اللوح ١٢٣/١٠ و ١١ و ١٥ و ١٦ و ١٨ ؛ اللوح ١٢٦/١٧ وهو شمعدان من مجموعة ادوار روتشيلد في باريس) .

وردة على شكل نجمة ثمانيّة تتشابك مع خيط ذؤاباته نباتية (لام II ١١٦/١٥) .

خيوط ملتفة متشابكة تؤلف شكلا رباعيا أو شكلا نجميا (لام II ١٤٣/٢٠ ، ١٤٧/١٩) (متحف دمشق مطرة مسكنة ع/١٥٦٣٦ الرسم ـ ٢) ، وقد خلق الفنان من التفاف جسمي ثعبانين متناظرين هذا الشكل في مطرتنا(١) (مثال فريد لم نجد له مثيلا) ، عصائب مؤلفة من خيوط متشابكة هندسيا (لام II ١٤٤/١٢) (متحف دمشق ـ الصورة ٩) .

شبكة من خيوط متداخلة تؤلف مهدا (حماة الشكل ٢١٩ و ٢٢٣) (ڤييت الرقم ٤٠٦٩ اللوح ١٧) .

شكبة ضمن حويقة (ڤييت الرقم ٣٣٦ اللوح ٢٥ ، ٢٦) .

أشكال هندسية : مربعات صغيرة ضمنها مربعات توزع على السطح توزيعا متزنا (متحف دمشق الكأس $\frac{١٩٦٧}{ع/٦٢٠}$ الصورة ـ ١٣) والقمقم $\frac{١٦٠٧}{ع/٩٣٨٦}$ (الصورة ـ ١٤) لم اجد لهاتين القطعتين مثيلا في المراجع .

نطاق مشغول بمربعات مختلفة اللون وضعت بالتناوب (متحف دمشق ، الكأس $\frac{١٩٧٠}{ع/٦٢٣}$ الصورة ـ ٢٣) .

ويمكن أن نلحق بها الاشكال شبه الهندسية التي اشتهر بها نمط الرقة (لام II ٩١/٣ و ٩ ؛ ٩٣/١ ؛ ٩٦/١ ـ ٣ و ٥) .

وصفوف الفصوص المتخالفة التي تشبه حراشف السمك أو صفوف القرميد (لام II ٩١/٢٦) (متحف دمشق القمقم $\frac{١٤٧١}{ع/٩٠٩٠}$ الصورة ـ ١٥) .

وصفوف الحبيبات والنقط (لام II اللوح ٩٠/٥ واللوح ٩١/٢٠) (متحف دمشق الكأس ع/١٤٧٣٠ الصورة ـ ١١) من المقال الاول ، (الرسم ٥ من هذا المقال) يكوّن منها معينات وأنصاف معينات تؤلف من حبيبات متوضعة بالتناوب (متحف دمشق الكأس ع/١٥٦٣٣ الصورة ـ ١٦ ، الرسم ٦) (حماة ـ الشكل ٢٢٦) .

(١) سأنشر الرسم الكلي لاجزاء المطرة في المقال الثالث .

أو صفوف من الاشارات العفوية (لام II ٩٠/٧) .

ومن الطريف أن يُبدَع شكل (مؤلف مثلثين متدابرين بينهما دائرة) يشبه شكل مصباح المسجد يُضمَّن عروقا نباتية محوَّرة ويزين به مصباح ، فيكرر بين العرا . (لام II ٢٠١/٤ – المصباح محفوظ ، في متحف المتروبوليتان بنيويورك) .

الموضوعات الكتابية :

وقد دخلت في جميع الانماط تقريبا ، يميَّز منها : الخط الكوفي الرصين المعروف في القرنين ٦ – ٧ هـ = ١٢ – ١٣ م والموجود على نقود الخلفاء العباسيين منذ عهد الناصر حتى آخر عهد المستعصم (٥٧٥ – ٦٥٦ هـ = ١١٨٠ – ١٢٥٨ م) (لام II ١١٩/١١ و١٦) (متحف دمشق – العس ٢٤٤٤/ / ع/١٠٢٧٥ الصورة ٣) والخط الكوفي الرشيق المزهر وغير المزهر (لام II ١١٩/٣ و١٠) ، الخط الكوفي المعقد (قارورة مسكنة ع/١٥١٢٣ الصورة – ١٧) . الخط الكوفي الدقيق الغامض[1] (لام I اللوح D الشكل ٤ ، لام II ١١٩/٩) (متحف دمشق كأس حماة[2] ١٠٧٧٢ / ع/٣٨٨٦ ، الرسم – ٣) ، وشبه الكتابة الكوفية المعقدة (ڤيبت الرقم ٢٧٨ اللوح ٢٥) .

الخط الثلث كتب به على مصابيح المساجد ثخينا بالميناء أو الذهب ، وكتب به على الكؤوس رفيعا بالذهب ، ويلاحظ فيه غالبا الجودة مع البساطة دون تعقيد ، وأحيانا يدخل عليه بعض الفزلكات كالتلاعب بذيل الكاف في كلمة (الملك) (لام II ١٢٧/٦) أو وصل نون كلمة (السلطان) باللام ، والدال بالالف في كلمة (العادل) (لام II ١٢٧/٩) ، وأحيانا تتراكب الكلمات وتتداخل الحروف فيما بينها وخاصة على مصابيح المساجد . أجود خط ثلث كتب بالميناء وحُدِّد بالذهب مثبت على قارورة مسكنة (متحف دمشق ع/١٥١٢٤ – الصورة – ١٨ ، الرسم ٨) .

وقد يجتمع الخطان الكوفي والثلث في اناء واحد كل في نطاق خاص ، كما هو الامر في كأس[1] حماة المحفوظة في متحف دمشق (١٠٧٧٢ / ع/٣٨٨٦ الرسم – ٤) .

الكتابة على الأواني الزجاجية لها أغراض كثيرة :

أ – التعريف بصاحب القطعة التي صنعت من أجله . ويعبر عن ذلك بجمل كثيرة نورد بعضها :

يبدأ بـ (مما عمل برسم المقر العالي أو المقام العالي أو المقام الشريف) ثم يذكر (الاسم مع ألقاب متعددة)، وقد يذكر (الجامع أو التربة أو المدرسة التي صنعت من أجلها) . ثم يختتم ذلك بدعاء (دامت سعادته أو عز نصره ، أو نصره الله تعالى ، أو نصره الله) .

وهناك جملة أخرى تبدأ دائما بالتعبير : عز لمولانا السلطان الملك العالم العادل المجاهد المرابط المثاغر .... – ويذكر اسم الملك فعلا .

---

(١) سنشير بعد قليل الى تعليل استعمال هذا الخط .

(٢) Riis et Poulsen , ibid, P. 81, fig. 245 et 1083 A - F. , No 4 A 770.

يذكر أحيانا الصانع اسمه فيكتب : عمل العبد الفقير ... غفر الله له .

ب ــ تكتب جمل التعريف أحيانا ولايوضع اسم الملك أو الشخص أو يكتب الملك العالم العادل مكررا أو يكتب العالم مكررا (متحف دمشق المصباح ٢٧٥٠/ع/٦٨٨ الصورة ــ ٨) .

ج ــ التبرك : يكتب آية قرآنية وخاصة على مصابيح المساجد الآية (٣٥) من سورة النور (٢٤) : « الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح ، المصباح في زجاجة ، الزجاجة كأنها كوكب دريّ ... » وقد يكتبها كلها أو جزءا منها حسب المجال ، أو الآية ١٩ من سورة التوبة (٩) : « انما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر ... » أو الآية (٣٦) من سورة النور (٢٤) : « في بيوت أذن الله أن يُرفع فيها اسمه ، يسبحون ... » .

د ــ تذكير الناس بأحكام العبادات : كتب على المصباح (ڤييت الرقم ٢٦٨ اللوح ٩١) أحكام العبادة في الفقه : « وإنما قلنا بأن المريض (يصلي) قائما ، فان لم يستطع فمستلقيا على قفاه يومي إيماء برأسه ، فان لم يستطع ، فالله تعالى أولى بالتجاوز والكرم ... » .

هـ ــ بيت من الشعر : ويكتب الشعر غالبا على الكؤوس ، مثال : « واصبر على ألم الفراق ... » (الكأس المحفوظة في متحف دمشق ع/١٤٧٣٠ الصورة ١١ من المقال الاول ، الرسم ــ ٥) ، ونظن أن هذه الكتابة أقدم أنواع الكتابات وقد أشرنا الى ذلك في أول البحث بأن الجواري كن يكتبن في أول العهد العباسي أشعارا[٢] مذهبة على الكؤوس .

كنا أشرنا قبل قليل الى الكتابة الكوفية المعقدة الدقيقة الغامضة التي يصعب تفكيكها وقراءتها ، هل يجوز أن تكون بيت شعر من الغزل المغرق أو كلاماً فاحشاً مغطّى لا يراد فضحه في الجمهور ؟ (كأس حماة ١٠٧٧٢/ع/٣٨٨٦ الرسم ــ ٣) . أحاول تفكيكه ، وربما نشرت النتيجة فيما بعد .

و ــ جمل تفاؤلية : « العز الدائم ، العمر السالم ، الجد الصاعد ... » (متحف دمشق جزء الكأس ع/١٥٦٣١ الصورة (٢) ؛ وجزء الكأس ع/١٥٦٤٧ الصورة ــ ١٩) هذه الجملة وأشباهها مثل (عز وإقبال ...) وجدت منذ العهد الفاطمي[٣] على الأواني والألبسة ، ووجدت على نقود الملك العادل نور الدين محمود[٤] بن زنكي (٥٤١ ــ ٥٦٩ هـ = ١١٤٦ ــ ١١٧٣ م) المضروبة في دمشق ، وفلوس ابنه الملك الصالح اسماعيل[٥] (٥٦٩ ــ ٥٧٧ هـ = وفلوس الملك الناصر صلاح الدين يوسف بن أيوب[٦] ٥٦٩ = ٥٨٩ هـ) واستمرت تبدو على الفخار والخزف ما بين القرنين ٦ ــ ٨ هـ = ١٢ ــ ١٤ م .

---

(١) Riis, ibid. , P. 81

(٢) المقال الاول ، ص ٤١

(٣) الدكتور زكي محمد حسن : كنوز الفاطميين اللوح ١ ، ١٥ ، ٢٤ .

(٤) موزه همايون ــ مسكوكات تركمانية ص ١١٥ .

(٥) م. ابو الفرج العش : كنز الرقة النحاسي (مجلة الحوليات السورية ــ م ٨ و ٩ عام ١٩٥٨ ــ ١٩٥٩ ــ ص ٤٠) .

(٦) المرجع السابق ص ٤٣ .

ز ـ جمل مسجوعة : « (المستجلي) محاسن الصباح ، والمشتاق الى عشرة الملاح » . الجملتان مثبتتان على الكأس ع/١٥٦٣٣ المحفوظة في متحف دمشق (الصورة ١٦ ، الرسم ـ ٦) .

الشعارات : وهو موضوع هام ، فهو عدا عن قيمته الفنية ، وإدخاله ضمن العناصر الزخرفية فان له قيمته التعريفية . ويعتبر الزجاج المموه بالميناء والذهب أغنى التحف بالشعارات ، وقد أحصيتها على القطع الأثرية المنشورة في مراجع الزجاج فبلغت تسعة وتسعين شعارا ما عدا أشباه الشعارات . ولقد كانت هذه الشعارات على الأواني الزجاجية من أهم مصادر المرجع الخاص بالشعارات الذي وضعه الاستاذ ماير (١) .

المناظر : وهي متنوعة تنوعا كبيرا وتلعب فيها صورة الانسان الدور الأكبر . ويعتبر هذا الموضوع أهم الموضوعات قاطبة ، إن من الناحية الفنية أو الاتنوغرافية . فهو يعلمنا عادات الناس في القرنين ٧ ـ ٨ هـ = ١٣ ـ ١٤ م ، ألبستهم ، مجالسهم ، أدوات طربهم ، دورهم وطراز أبنيتهم ، مستوى حياتهم الاقتصادي والاجتماعي وفنهم المعماري . واليكم هذه الموضوعات مصنفة مع العلم أنها من نمطي حلب ودمشق فقط :

مشهد رقص لا م II : ١٥/١١٢ ، ٢١/١٢١

مشهد طرب : لا م II : دف ١/١٢٦ ، ١٠/١٤٥ ، عود ٣/١٢٧ ، آلة شبيهة بالهارب ٩/١٥٨ ، ماندولين ١٠/١٥٩ ، منظر أربعة موسيقيين كل منهما يعزف على آلة : مزمار ، طبل ، هارب ، عود . يبدو هذا المنظر على قنينة طريفة الشكل محفوظة في متحف الايرميتاج ، ومن الطريف في هذه القطعة أيضا ألبسة الموسيقيين وخاصة قلنسواتهم الدمشقية ـ لا م II ، اللوح ٤/١٦٢ .

مشهد شراب : لا م II ٤/١٢٧ ، ١٤/١٥٠ و ١٩ ، ١٥٨ / ٧ ، ١٦٥ / ٦ ، لا م E1, I (عند ص ٣٥٢) .

مشهد طبيعي : شخص قاعد في حديقة يمسك بغصن مزهر نابت ، وترى طيور مهاجرة محلّقة في السماء : لا م II ١٥/١٢٠ ، ١/١٢٩ و ٢ ، شخص ونعامة وبينهما شجرة يبدو على كأس : لا م II ٩/١٦٣ ؛ شجرة مزهرة وحيوانات مختلفة لا م E3 , I (عند الصفحة ٣٥٢) .

مشهد تجديف في قارب صغير : شخص في المركب يجدف ، وآخر مقلوب وواقع في الماء : لا م II ٧/١٦٥ . لا بد أن يكون هذا المشهد ممثلا لقصة هزلية شائعة .

مشهد صيد وطراد : لا م II ٤/١٢٦ ، ١٩/١٢٦ ، ١/١٢٧ و ٩ ، ٣/١٢٩ ؛ صياد خيّال يمسك بيمينه عقابا ـ لا م II ٤/١١٥ ، ١/١٥٨ ، ٣/١٥٩ ؛ قارورة هامة مثّل عليها فارسان أحدهما يمسك بيمينه عقابا (لا م II ٧/١٥٩ و ٣/١٦٢) يلاحظ جودة تمثيل الفرسان والخيل بشكل واقعي ممتاز ؛ قارورة هامة مضلعة عليها مشهد فرسان يتسابقون محفوظة في متحف الايرميتاج : لا م II ٢/١٥٨ ، لا م E5 , 1 (عند ص ٣٥٢) .

مشهد لعب البولو على الخيل : لا م II ٢٣/١٤٥ .

---

(١) Mayer : Saracenic Heraldry.

مشهد حرب : قارورة هامة عليها مشهد حرب حامية الوطيس يبدو فيها أنواع الاسلحة وتأثر ملابس الفرسان بالطراز الموغولي ، الحصان المصاب يعبر عن ألمه ، القطعة محفوظة في متحف الفنون في فيينا (لا م II ١٨٦ ، ديماند ـ معرب ـ الشكل ١٥٩) .

مشهد أبنية وفيها أشخاص وطيور وأحيانا نبات وقد اشتهرت حلب بها على وجه الخصوص : لا م II ٢٢/١١٨ ، اللوح ١٢٢ كله ؛ ويبدو في المشهد أيضا بعض المصابيح المعلقة أو صحون الفواكه والأواني : لا م II ١٢٦/١٦،١٢٧/٨، ١٢٢/٢٣ و ٣٠ .

أشخاص : تميز ملابسهم وزينتها وألوانها وطرازها بصورة حسنة : لام II ١٢٧/٥ ، ١٦٣/١ و ٢ و ٣ و ٩ .

ويلاحظ حول رأس أكثر الاشخاص في المشاهد السابقة هالة وهي مألوفة في الفن البيزنطي لفكرة التقديس واستمرت في الفن المسيحي الى عصر النهضة وما بعده .

الموضوعات المسيحية: خصص الاستاذ لا م في كتابه المشار اليه سابقا الالواح ٩٩ ـ ١٠٣، للآثار الزجاجية المموهة بالميناء والذهب السورية الفرنجية ، وقد حدد عصرها بين ١٢٦٠ = ١٢٩٠ م يعني بين وقوع كارثة الموغول وبين خروج الصليبيين نهائيا من سورية سنة ١٢٩١م، ولقد ذكرنا في اللمحة التاريخية(١) أنه من الجائز أن يكون بعض معلمي الصناعة الزجاجية في حلب الذين هاجروا بعد الكارثة قد استقروا في بعض مراكز الزجاج الساحلية الخاضعة للصليبيين ، وأنتجوا بعض القطع التي تلائم أذواق المستهلكين ورغباتهم ومعتقداتهم المسيحية، واليكم العناصر الهامة التي نميزها :

١) كتابات لا تينية لا م II ، اللوح ٩٩/١ ، ٤ ، ٥ ، اللوح ١٠٣/٨ .

٢) زخرفة تشبه الحروف اللاتينية ☾☽ : لا م II اللوح ١٠٣/٧ .

٣) رسوم دينية : السيدة مريم والمسيح: لا م II اللوح ٩٩/٤ على كأس محفوظة في المتحف البريطاني .

٤) رسم القيصر : لا م II اللوح ٩٩/٢

٥) شعارات أو شبه شعارات : لا م II ٩٩/١ و ٣ ، ١٠١/٤ و ١٤ و ١٩ .

٦) حيوان خيالي مجنح : لا م II ٩٩/٥ .

تدخل هذه العناصر المميزة ضمن العناصر المألوفة على التحف الاسلامية : عروق نباتية ، وكتابات عربية بالخط الثلث (عز لمولانا ... ، الجمل التفاؤولية مثل العمر السالم ، العز الدائم ...) ، رسوم حيوانات : لام II (أسماك ١٠٠/٩ و ١٠ ؛ طيور ١٠٠/١٣و١٤، وحوش ١٠٣/٣ و ٤ و ٥) ..

أما الموضوعات المسيحية ، على الاواني الزجاجية المصنوعة بعد سنة ١٢٩١ م ، فهي اما أنها صنعت في الساحل السوري ، وصدرت الى أوربة أو أنها من انتاج ايطالي متأثر بالفن السوري . ولا شك أن هذا الزجاج الاخير تنوعت موضوعاته وبدأت تتحرر شيئا فشيئا من الموضوعات والتعابير الشرقية . وقد علمت من الاستاذ Prof. Paul Perrot مدير متحف

(١) المقال الاول ص ٤٥

في ولاية The Corning Museum of Glass نيويورك أنه مهتم بهذا الموضوع .

٤ ـ الرسامون: لم يثبت الرسامون اسماءهم على أعمالهم الفنية لنتعرف اليهم ونتحقق من جنسياتهم . ولقد ناقش العلماء هذا الموضوع فقد ذكر شمورانتز[١] أن الفنانين الذين رسموا الاواني الزجاجية في حلب ودمشق وخاصة التي مثّل فيها المناظر هم من الفرس ، وذكر الاستاذ پوب[٢] أن الرسامين استوحوا مواضيعهم من رسوم المخطوطات . وقال الاستاذ ريس بدوره بأن فن زخرفة الكتب كان دون شك منبع إلهام الفنانين .

قد يكون الفنانون الأُوَل الذين رسموا المشاهد على الأواني الزجاجية في حلب أو دمشق من الفرس أو من العراق ، ولكن لا يعني هذا أنهم ظلوا كذلك مدة قرنين من الزمن .

لقد ذكر الاستاذ ايتنغهاوزن[٣] ما يشير الى وحدة الثقافة والفن العربي الاسلامي مستشهدا بقول البيروني[٤] : « إنه لأحبّ إليّ أن أهجى بالعربية من أن أمدح بالفارسية » . لقد كان العالم العربي الاسلامي ميدانا فسيحا يتنقل فيه الصناع والفنانون والعلماء والطلاب من جميع الأجناس والاقطار ، إن أقام أحدهم في مكان ، أصبح مواطنا فيه ، وإن عاد الى بلده حمل معه ما اكتسبه من علم وفن ومال ، ليس هناك حدود ولا عقبات في سبيل التنقل وتبادل الانتاج والمعلومات .

أما تأثر الفنانين من رسوم الكتب فهو جائز أيضا ، الا أني أعتقد أن الرسوم جميعها كانت انطباعات شخصية للفنان يرسم ما يجول في فكره وما يقع تحت نظره[٥] ، ويأخذ من كل نبع ويستوحي من كل منظر شعري ، أو قصة طريفة ، أو شعر رقيق ، فالأواني بين يديه هي مجاله الفني وعليها يجسّد مشاعره وعواطفه وخياله ، ويسجل أفكاره ، فلا نرى داعيا أبداً لأن تكون رسوم الكتب هي المنبع الواحد الذي ينهل منه المزوّقون . واذا كانت رسوم الكتب مصدرا من المصادر فانها ليست المصدر الوحيد من جهة . وهي أيضا من جهة أخرى إنتاج محلي . راجع كتاب « الفن العربي » الذي أشرنا اليه في الحاشية (٣) نجد أن أهم المخطوطات العربية المصورة كتبت وحليت بالرسوم الملونة في البلاد العربية كسورية والعراق ومصر ، ولم تقتصر على الانتاج الايراني فحسب .

مميزات أنماط زخرفة الزجاج السوري المموه بالميناء والذهب :

لا بد من تصنيف الزجاج المموه من أجل دراسته ، وقد وضع الاستاذ لام تصنيفا يستند الى انتاج المدن حسب أسبقية كل واحدة منها في الازدهار ، ووضع الاستاذ ديماند تصنيفا

---

(١) ذكره الاستاذ ريس في كتابه حماة ، ص ٧٠
Shmoranz, Altorientalische Glagefässe, P. 5.

(٢) ذكره الاستاذ ريس في كتابه حماة
Pope , A Survey of Persion Art, II pp. 1555 - 1560

(٣)
Ettinghausen, La peinture arabe pp. 11 et 12.

(٤) البيروني : الآثار الباقية .

(٥) لم يكن في الفن العربي الاسلامي فرق بين الفن التشكيلي والفن التطبيقي اللذين اصطلح عليهما في ديار الغرب ، بل كانا مندغمين في العمل الفني العام .

آخر يستند الى التسلسل التاريخي • وأنا أرى أن أوفق بين التصنيفين فأقول :

١و٢ ـ نمط الرقة ونمط حلب في أواخر القرن ٦ هـ والنصف الاول من القرن السابع = ١٢ ـ ١٣ م يوازي العهد الايوبي •

٣ ـ نمط الزجاج السوري الفرنجي والزجاج السوري الازرق في النصف الثاني من القرن ٧ هـ = ١٣ م حتى سنة ١٢٩١ م يوازي العهد المملوكي الاول •

٤ ـ نمط دمشق في النصف الثاني من القرن ٧ هـ = ١٣ م وأوائل القرن ٨ هـ = ١٤ م يوازي أيضا العهد المملوكي الاول •

٥ ـ الزجاج السوري المتأثر بالفن الصيني في القرن ٨ هـ = ١٤ م يوازي العهد المملوكي الثاني •

٦ ـ وأضيف الى هذا التصنيف الزجاج السوري المتأخر الذي يعود الى القرن ٩ هـ = ١٥ م وما بعده ؟ ، لدينا منه بعض الامثلة في متحف دمشق •

١ ـ نمط الرقة : (القرن ٦ ـ ٧ هـ = ١٢ ـ ١٣ م) : صنعة الزجاج وزخرفته راقية الا أنها تميل الى البساطة ، وهي تتميز بالعناصر التالية :

صفوف من النقط البيضاء أو الزرقاء رصفت بالتخالف ، متحف دمشق ـ الكأس ع/١٤٧٣٠ (الصورة ١١ من المقال الاول) ، لا م II اللوح ١٨/٩١ ـ ٢١ •

صفوف من النقط البيضاء والزرقاء رصفت بالتخالف ووضعت بالتناوب حسب أشكال هندسية (معينات ومثلثات) : متحف دمشق الكأس ع/١٥٦٣٣ (الصورة ـ ١٦ ، الرسم ٦) ، حماة[1] (الشكل ٢٢٦) •

صف واحد من النقاط البيضاء أو الزرقاء يدخل ضمن الحاشية التي تحيط بنطاق أو إطار زخرفي أمثاله كثيرة قد لا تخلو قطعة منه •

شبكة من حراشف صغيرة توضعت بالتخالف : لا م : II ٢٦/٩١ •

عناصر هندسية وشبه هندسية ، متحف دمشق القمقمان ١٩٧٠/ / ع/٦٩٠٠ (الصورة ـ ٢٠) ، ١٦٠٧/ / ع/٩٣٨٦ (الصورة ١٤) : لا م II ، اللوح ١/٩٦ و ٢ و ٣ و ٥ •

وريدات عفوية رصفت بالتخالف ضمن نطاق واسع : متحف دمشق ـ القمقم ٧١٥١ / ع/٢٧٦٩ (الصورة ـ ١٠) •

كتابات بالخط الكوفي الرصين : لا م II ٢/٩٣ و ٨ ، ٥/٩٤ و ٩ •

كتابات شعرية أو تفاؤلية بالخط الثلث المتقن يكتب بالذهب فقط دون أن يكون له مهد من الميناء في نطاق أو نطاقين على الكأس : متحف دمشق الكأس ع/١٤٧٣٠ (الصورة ـ ١١ من المقال الاول ، الرسم ٥ من هذا المقال) ، والكأس ع/١٥٦٣٣ (الصورة ـ ١٦ ، الرسم ٦) •

تعابير نباتية محورة : لا م II ١/٩٢ و ٢ ، ١/٩٣ و ٤ •

---

(١) نقصد بحماة عندما نستشهد ببعض الامثلة كتاب الاستاذين ريس وبولسن الذي استشهدنا به مرارا •

٢ ــ نمط حلب : (القرن ٦ والنصف الاول من القرن ٧ هـ = ١٢ ــ ١٣ م) : احتفظ نمط حلب بجميع مزايا نمط الرقة ، لكنه تميز بمزيد من الاتقان وابتداع عناصر غنية وموضوعات جديدة أهمها :

الخط الكوفي المزهر باعتدال الذي عرف على النقود في آخر العهد العباسي منذ زمن الخليفة الناصر حتى المستعصم (٥٧٥ ــ ٦٥٦ هـ = ١١٨٠ ــ ١٢٥٨ م) : متحف دمشق، العسَّ $\frac{٢٤٤٤/}{ع/١٠٢٧٥}$ (الصورة ــ ٣) ، لا م II ١١٩/٣ و ١٠ و ١١ و ١٦ .

الخط الكوفي المعقد ذو الزخارف المتشابكة: متحف دمشق القارورة ع/١٥١٢٣ (الصورة ــ ١٧) ، لا م II ١٣٢/٩ و ١١ و ١٢ .

الخط الكوفي الدقيق الغامض يكتب في نطاق مع نطاق أو أكثر من الخط الثلث الدقيق على كأس واحد : متحف دمشق كأس حماة $\frac{١٠٧٧٢}{ع/٣٨٨٦}$ (الرسم ــ ٣) ، حماة 4 A 770 الشكل ٢٤٥ و ١٠٨٣) لا م I اللوح D/4 ، II ١١٩/٩ .

تمثيل مناظر حية فيها أبنية وأشخاص وطيور في السماء : لا م II اللوح ١١٨/٢٢ ، وجميع أشكال اللوح ١٢٢ ؛ حماة الشكلان ٢٨٦ و ٢٨٧ .

شبكة من أشكال نجمية هندسية تشبه الحفر على الخشب أو النقش على النحاس : لا م II اللوح ١٢٦/١٧ شمعدان هام من مجموعة إدوار روتشيلد في باريس ؛ لا م II اللوح ١٣٩/١ صينية محفوظة في متحف المتروبولتان بنيويورك ، عليها أربع حوائق مزينة بأطباق نجمية في غاية الدقة ؛ حماة الشكل ٢٨٣ .

تضمين رؤوس حيوانية خلال العروق النباتية المحورة : لا م II اللوح ١١٢/٢٥ ، ١١٣/٢٠ ، لا م I , E1 ؛ متحف دمشق ، أجزاء المطرة ع/١٥٦٣٩ ثعبانان متشابكان ومتناظران (الرسم ــ ٢) .

تكوين مناطق صغيرة منتحلة من الاشكال النباتية ، ومنسقة تنسيقاً هندسياً ترصف بالتخالف كصفوف القرميد ثم تضمن عروق نباتية : لا م II ١١٢/٢٣ ، ١٣٢/٢٥ .

تمثيل الطيور المهاجرة راحلة : لا م II ١٢٠/١٠ ــ ١٧ ، ١٢٩/٢ .

وحدات حرة كل منها مؤلف من عرق نباتي محور يراعى فيه التناظر ويوزع على الفوارغ باتزان : متحف دمشق جزء قارورة من مسكنة الرقم ع/١٥٦٣٧ (الصورة ٢١) الرسم (٧) ، لا م II ١٣٢/٢٧ و ٢٩ و ٣٠ و ٣١ .

تعقيد الزخارف النباتية المحورة وبلوغها درجة الكمال : لا م II ١٣٩/١ .

٣ ــ نمط الزجاج السوري الازرق (القرن ٧ هـ = ١٣ م) : لدينا في متحف دمشق مثالان: الكأس ع/١٤٧٨٠ (الصورة ــ ٩ والرسم ١٠ من المقال الاول) وهو مزين بنطاق رفيع قريب من الشفة يتضمن عروقا نباتية بالميناء الزرقاء ، وجذعه مزين بعروق نباتية مذهبة ، الكأس $\frac{١٩٦٥}{ع/٦١٨}$ (الصورة ــ ٢٢) مزين بثلاث مناطق متوازية الاضلاع مائلة تتضمن كل واحدة عرقا مورقا (مثال فريد لم نجد له مثيلا) .

أما لا م فد خصص لهذا النمط الالواح ١٠٤ ــ ١١٠ من المجلد II .

٤ ــ نمط دمشق (القرن ٧ ــ ٨ هـ = ١٣ ــ ١٤ م) لقد اقتفت دمشق في بادىء الامر أثر حلب وتتبعت أسلوبهاوتبنت عناصرها، ولكنها بعد لأي أخذت تتميز بنمط خاص ، وابتدعت موضوعات جديدة :

الشعارات :صار كل ملك أو أمير يتخصص بشعار يميِّز حاجاته ومقتنياته ، وهو يمثل عمل الامير والوظائف التي تقلب بها : الساقي يميزه الكأس ، الكاتب الدواة ، رئيس الحرس السيف .... ويضيف الامير الى شعاره الاول شعارات ثانوية تمثل الوظائف التي قام بها ، فتجد شعارا مركبا فيه كأس ودواة وسيف ... لا م وفييت قدما أشكالا متعددة من الشعارات. في متحف حلب أجزاء مصباح مسجد عليهاشعار أرغون الكاملي والي حلب ٧٥٠ ــ ٧٥٥ هـ = ١٣٤٩ ــ ١٣٥٤ م . (سننشر الصورة في المقال الثالث) .

نطاق يتضمن وحوشا تلاحق حيوانات ضعيفة كالغزال والارنب ... متحف دمشق الكأس ع/١٤٧٧٩ (الصورة ــ ١٢) لا م II ٨/١٥٠ ؛ والعس الهام المحفوظ فيمتحف متروبوليتان في نيويورك (لا م II ، اللوح ١٦٠ وهو نفسه مرسوم في ٦/١٥٨) .

تمثيل حيوان أو طائر يقف وقفة رشيقة واقعية : لا م II ٨/١٦٤ .

تمثيل مشاهد أنس وطرب ورياضة ... مجلس شراب (لا م II ٧/١٥٨) ، مجلس طرب (لا م II ٤/١٦٢) ، لعبة البولو (لا م II ٢٣/١٤٥) ، مشهد طراد (لا م II ٢/١٥٨) ، فارس صياد مع عقاب الصيد (لام ٣/١٥٩ و ٧ ، ٣/١٦٢) .

خلق حواشٍ وأطاريف لطيفة من زخرفة نباتية متشابكة دقيقة تتخللها نقط واشارات عفوية أحيانا ، وتشبه الدتيلا أحيانا أخرى : لا م II ١/١٥٠ ــ ٦ و ٩ وكل رسوم اللوح ١٥٣ .

٥ ــ نمط الزجاج السوري المتأثر بالفن الصيني : (القرن ٨ هـ = ١٤ م) بالاضافة الى العناصر المكتسبة سابقا ظهرت عناصر جديدة ميزت هذا النوع :

ضمن حويقة أو عرق ملتف يمثل طائرجارح يحوم حول بطة أو وحش ينقضّ على فريسته : متحف دمشق الكأس $\frac{15388}{ع/6969}$ (الصورة = ٦) ، لا م II ١٠/١٧٩ .

ظهور زهرة اللوتس بسيطة أو مركبةوظهور زهرة الأقحوان (المارغريت) معها أو وحدها : متحف الكأس $\frac{15388}{ع/6969}$ (الصورة ــ ٦) ، القارورة $\frac{13097}{ع/5475}$ (الصورة ــ ٩) ، لا م II ٤/٢٠٤ .

توزيع باقات وزهور كبيرة وصغيرة قريبة من الطبيعة على سطح المصباح كله : لا م II ٢/١٩٣ و ٣ و ٤ و ٨ و ١٠ ، ٢/٢٠٤ ، ٢ .

وردات لطيفة موزعة على سطح القمقم : متحف دمشق $\frac{16.8/}{ع/9387}$ (الصورة ــ ١٠) .

ظهور حيوانات خيالية مجنحة ضمن العناصر الزخرفية : لا م II ٩/١٧٩ و ١٨٦ .

تمثيل مشهد حرب موغولية : لا م II ١٨٦

٦ ــ الزجاج المتأخر : من القرن ٩ هـ = ١٥ م : يلاحظ أن الصنعة قد تقهقرت وإن كانت لا تزال تحتفظ بشيء من إصالة الماضي.

لدينا في متحف دمشق : الكأس ١٩٦٧ / ع/٦٢٠ (الصورة ــ ١٣) وهو مزين بمعينات متوسطة صغيرة بيضاء محددة بخطوط حمراء موزعة بالتخالف على سطح الاناء .

القمقم ١٤٧١/ / ع/٩٠٩٠ (الصورة ــ ١٥) زين بنطاق مشغول بصفوف من أنصاف دوائر مرصوفة بالتخالف كحراشف السمك ملونة بالتناوب بالابيض والاخضر تبدو مائلة ، يتوسط النطاق في كل وجه حويقة إحداها كتب فيها « عز لمولانا » والثانية « المعظم » .

• • •

للبحث صلة في العدد القادم ، سأعطي وصفا كاملا لجميع الاواني الزجاجية المموهة بالميناء والذهب المحفوظة في المتحف الوطني بدمشق ، وسأرفق الوصف برسوم توضيحية لأهم القطع .

محمد ابو الفرج العش

اللوح – ١ –

الزجاج العربي الاسلامي المموه بالميناء الذهب



– ١ –

– ٢ –

– ٣ –



- ٦ -　　- ٥ -　　- ٤ -

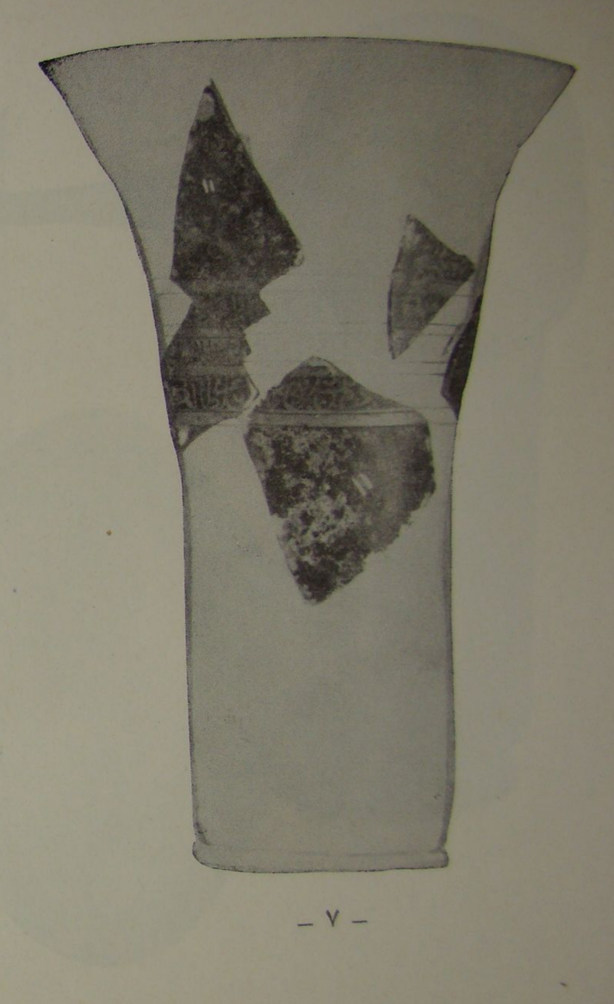
اللوح - ٢ -
الزجاج العربي الإسلامي المموه بالمينا الذهب

اللوح – ٣ –

الزجاج العربي الاسلامي المموه بالميناء الذهب



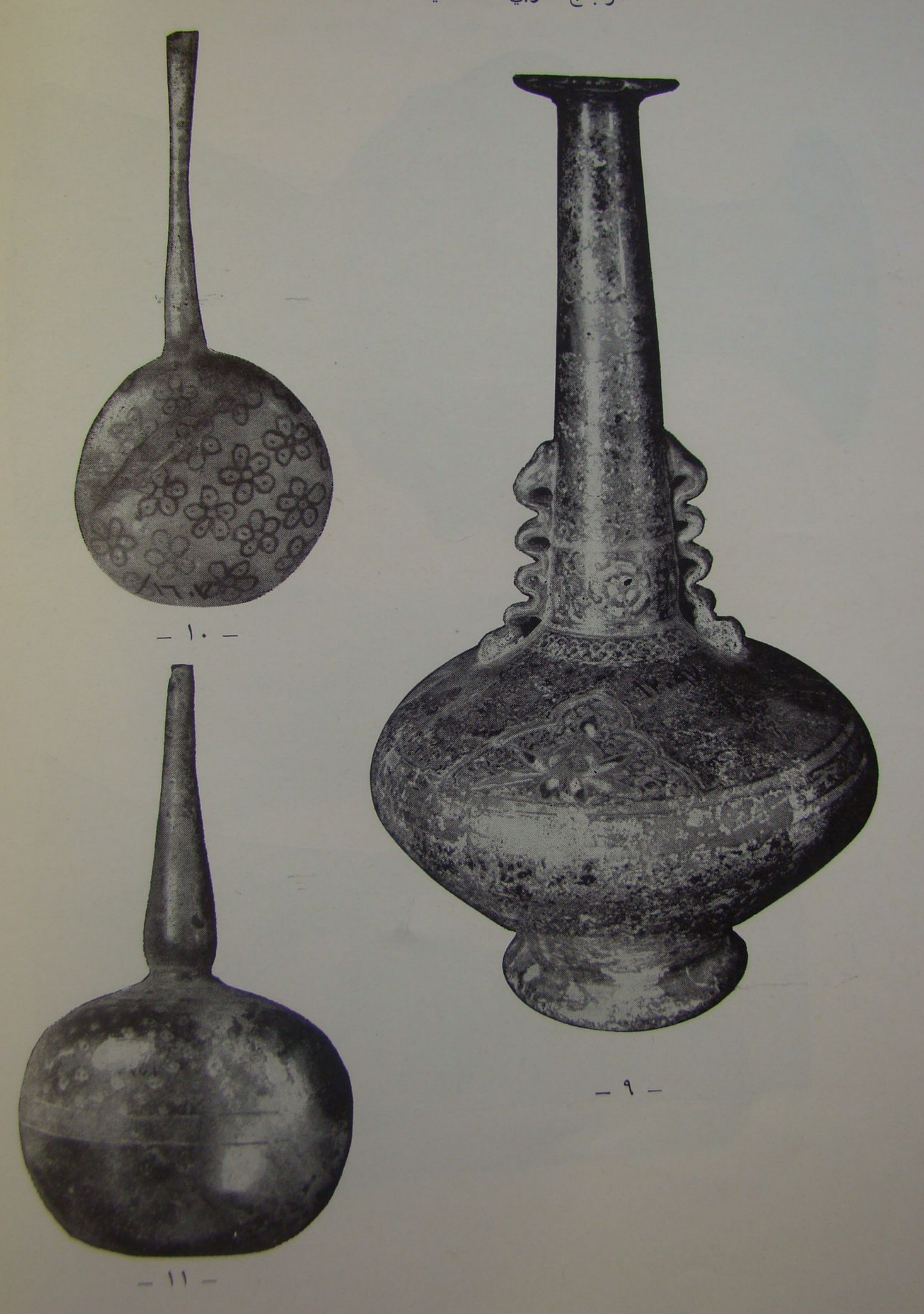
– ٨ –



– ٧ –

اللوح – ٤ –

الزجاج العربي الاسلامي المموه بالميناء الذهب



– ١٠ –

– ١١ –

– ٩ –

اللوح – ٥ –

الزجاج العربي الاسلامي المموه بالميناء الذهب



– ١٣ –

– ٢٠ –

– ١٢ –

اللوح - ٦ -

الزجاج العربي الاسلامي المموه بالميناء الذهب



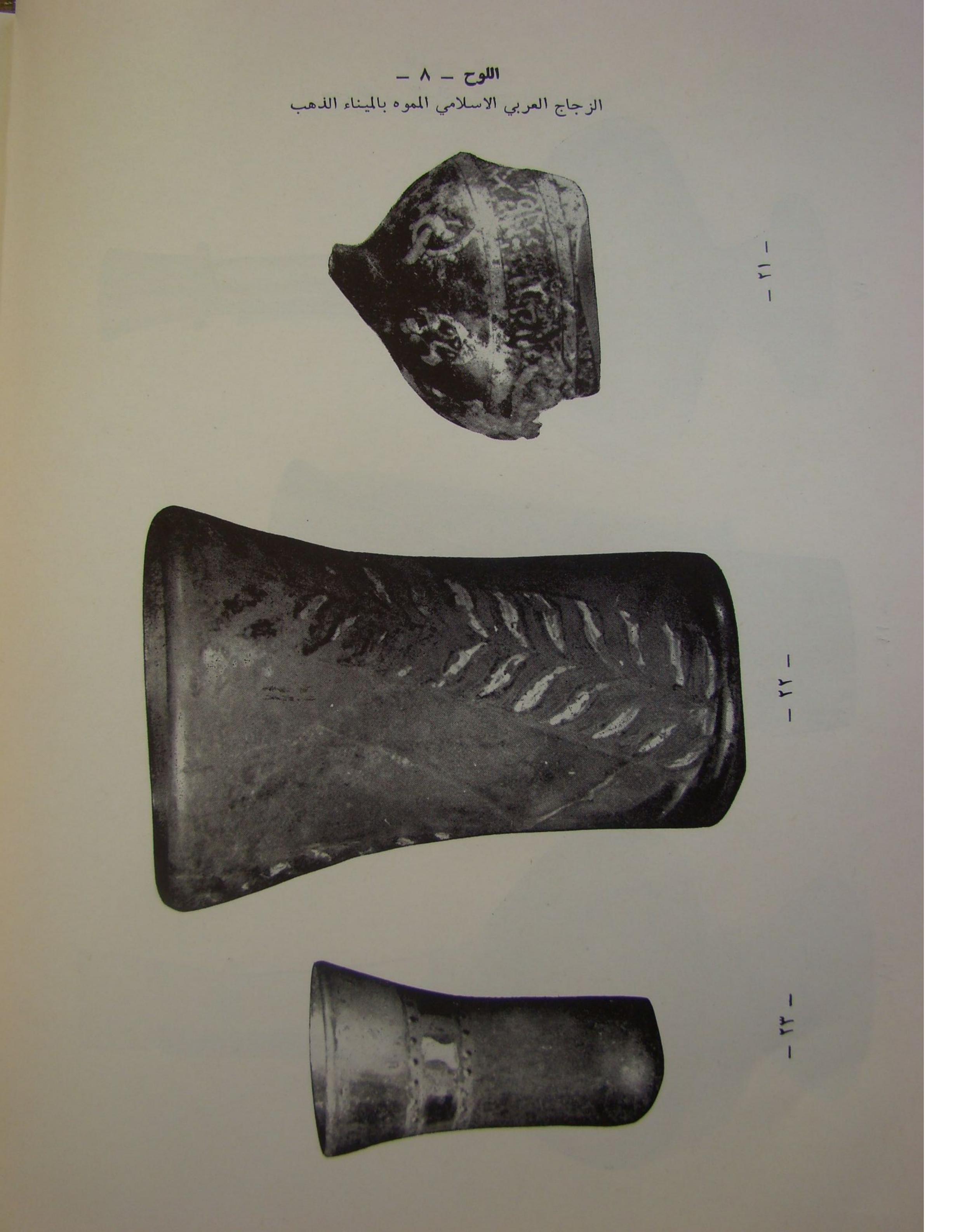


اللوح – ٧ –

الزجاج العربي الاسلامي المموه بالميناء الذهب

اللوح – ٨ –

الزجاج العربي الاسلامي المموه بالميناء الذهب



الزجاج العربي الاسلامي المموه بالميناء الذهب

زخرفة إطار حوية المصباح $\frac{٢٥٧٠}{٦٨٨/٤}$

الشكل – ١

أجزاء مطرة ٤/١٥٦٢٩ زخرفة الجانب

رسم م.أ. العش . تحبير محمد الحزي

الشكل – ٢

الكتابة الكوفية الدقيقة على كأس ط ٥ $\frac{١٠٧٧٤}{٢٨٨٦/٤}$ رسم م.أ. العش

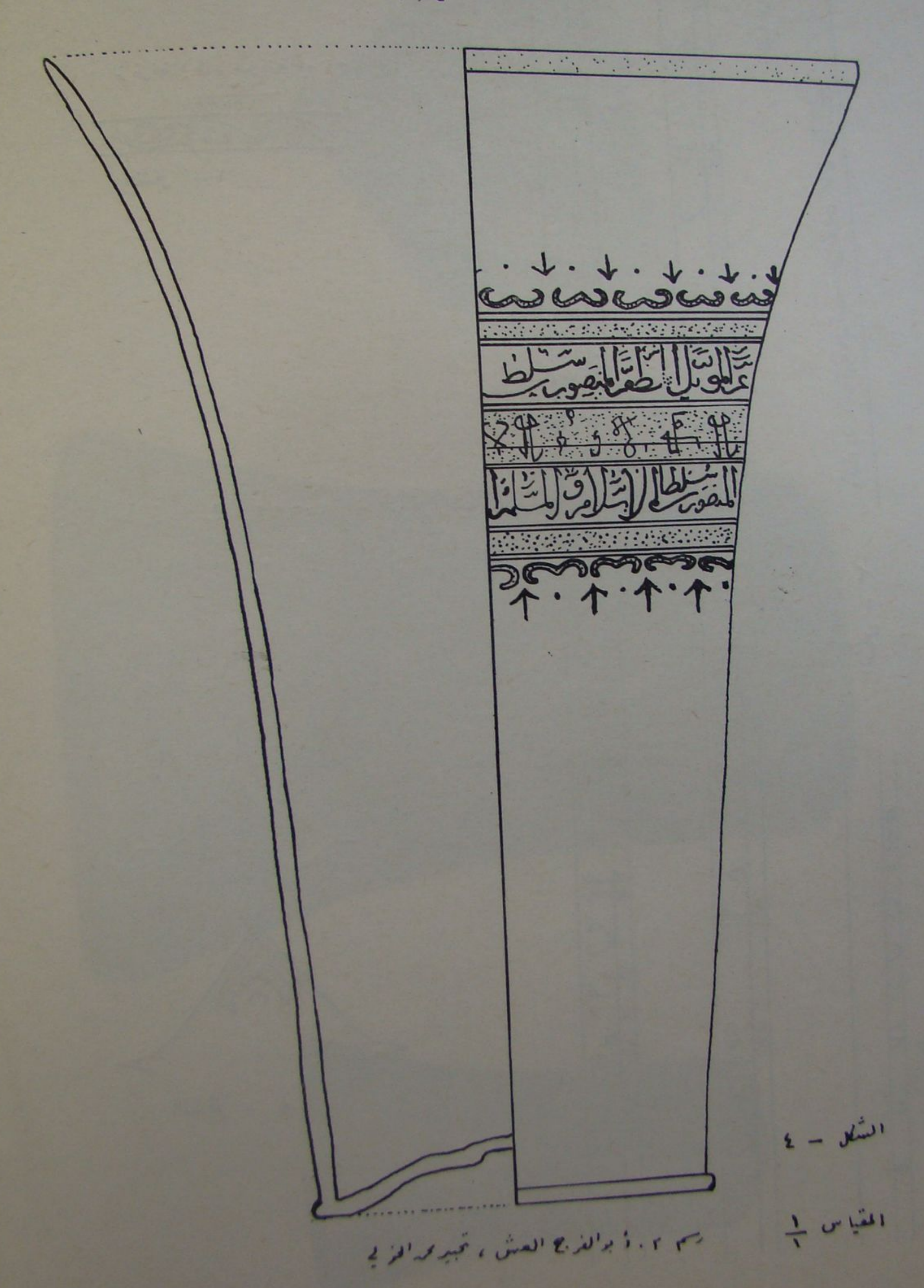
المقياس $\frac{١}{١}$

الشكل – ٣

اللوح – ١٠ –

الزجاج العربي الاسلامي المموه بالميناء الذهب

كأس حماه $\frac{١٠٧٧ع}{٢٨٨٦/٤}$



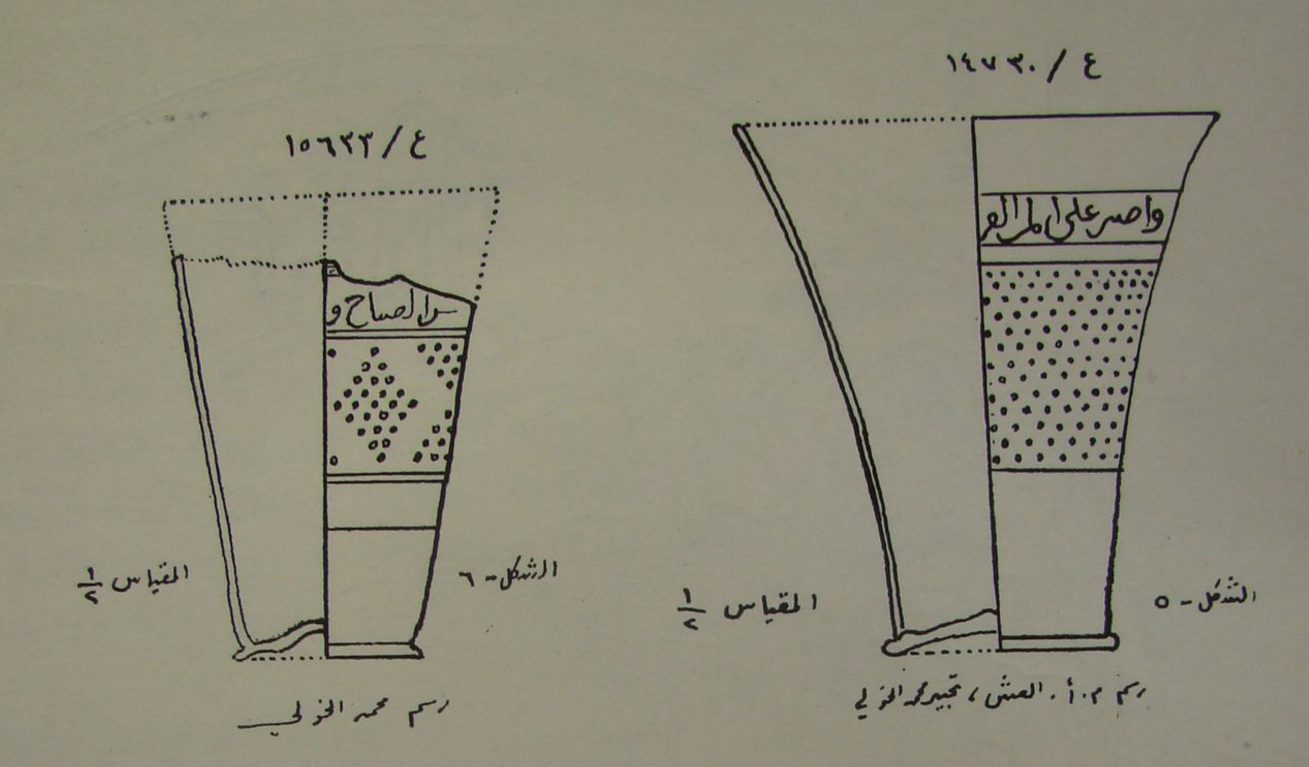
الشكل – ٤

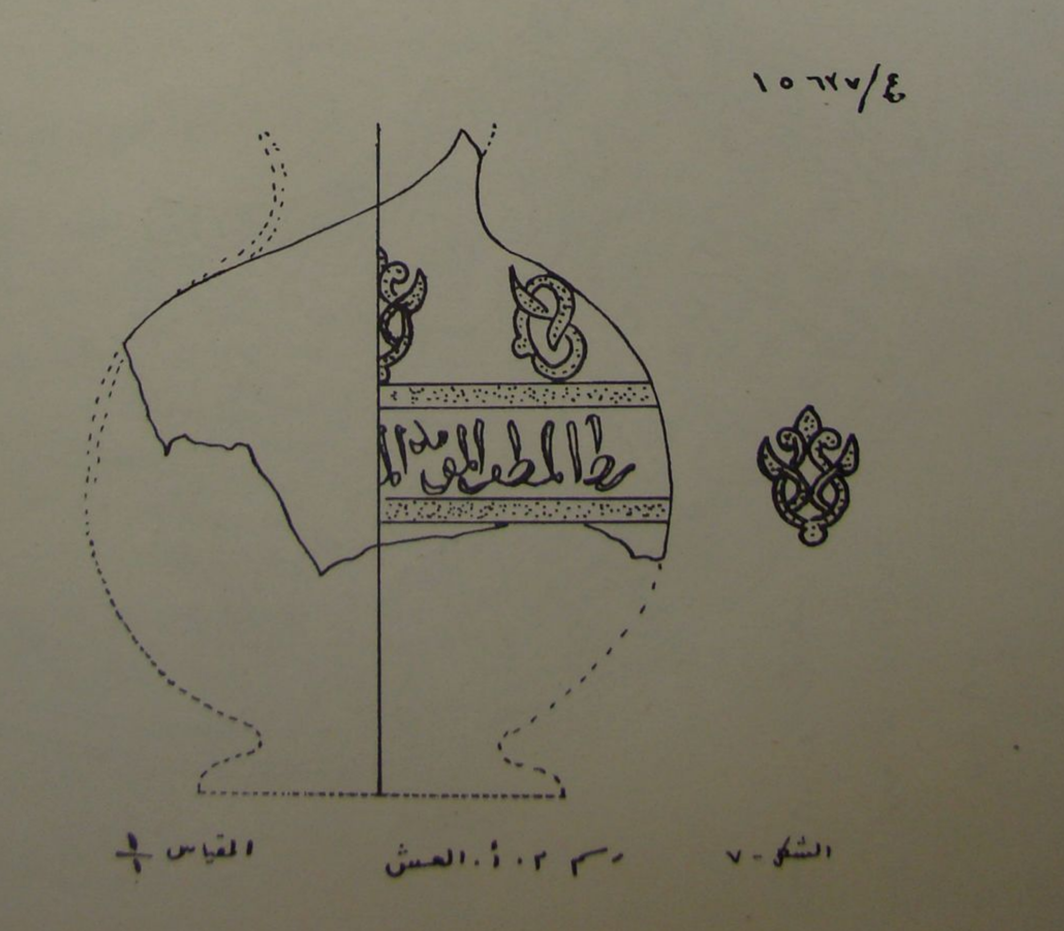
المقياس $\frac{١}{١}$

رسم م. ٢. أبو الفرج العش، تحبير محمد الغزي

اللوح - ١١ -

الزجاج العربي الاسلامي المموه بالميناء الذهب





اللوح – ١٢ –

الزجاج العربي الاسلامي المموه بالميناء الذهب

